



BRUNO HAAS

## OF BEAUTY AND ITS PARTITION: PLATO, PETRARCH, FICINO

VON DER SCHÖNHEIT UND IHRER SCHEIDUNG PLATON, PATRARCA, FICINO

*This article focuses its attention on the issue of the definability of beauty; the author's approach is based on the idea of the 'Scheidung', i.e., of the possible partition of the notion of beauty. In particular, Haas aims to show that the partition of beauty proposed by Marsilio Ficino in his commentary to Plato's Hippias Major – beauty as decorum, utile, or gratia – can be fruitfully applied to the analysis of the sonnet xcv of Petrarch's Canzoniere.*

Petrarca, Canzoniere xcv

Così potess'io ben chiudere in versi i miei pensier come nel cor gli chiudo  
 ch'animo al mondo non fu mai sì crudo, ch'i non facessi per pietà dolersi.  
 Ma voi/ occhi beati/ ond'io sofferesi quel colpo/ ove non valse elmo né scudo/  
 di fòr et dentro mi vedete ignudo/ ben che'n lamenti il duol non si riversi.  
 poi che vostro vedere in me risplende/ come raggio di sol traluce in vetro/  
 basti dunque il desìo senza ch'io dica. Lasso/ non a Maria/ non nocque a Pietro  
 la fede/ ch'a me sol tanto è nemica/ et so/ ch'altri che voi nessun m'intende.

In diesem Sonett spricht der Dichter von dem Gespräch mit seiner Dame, Gespräch ohne Worte, weil die Dame in das Innere seines Herzens blicken kann «come raggio di sol traluce il vetro». Der Lichtstrahl, der das transparente Glas durchquert, ist eine Metapher der Schönheit, die noch in Marsilio Ficinos *De Amore* eine Rolle spielt. Schön ist ein Körper, wenn er durch vollkommene Proportion durchsichtig wird für den Anschein der Schönheit. Deshalb ist eine Proportion für sich allein nie, sondern erst durch ein Anderes schön, für das sie durchlässig ist,

etwas, das nicht wie sie zusammengesetzt, sondern einfach und Einheit ist.<sup>1</sup> Aber es hat ganz den Anschein, als müsse doch dieser einfache Strahl der Schönheit für uns sterbliche Menschen immer aus einem Jenseits durch ein solch transparentes Medium hindurchstrahlen, um als Schönheit zu erscheinen, und als sei er ohne das dem sterblichen Auge verborgen. Wo diese transzendente Dimension der Schönheit unterdrückt wird, da bleiben nur triviale Vorstellungen über Schönheit zurück, bei denen die Einzigkeit des je Schönen in der Wiederholbarkeit womöglich nach Regeln erstickt wird.

Um ein wenig genauer zu erfahren, was in diesem Sinne die Schönheit ist, bzw. wie die Menschen des 14. Jahrhunderts und Petrarca die Schönheit erfahren haben, wollen wir zunächst genauer hinhören auf das Sonett xcv. In diesem Sonett hören wir drei deutlich unterschiedene 'Töne', gleich als moduliere die Stimme des Rezitanten grundsätzlich nach drei Richtungen. Um diese Töne vernehmlicher zu machen, habe ich Petrarcas Sonett nicht auf die heute übliche, sondern auf die Weise notiert, wie es Petrarca selbst in seinem Manuskript getan, nämlich in sieben in der Mitte jeweils geteilten Zeilen. In den beiden ersten Zeilen herrscht ein episch fließender Ton. Aber in der dritten Zeile ändert sich die Sprache plötzlich mit dem «Ma voi, occhi beati»; hier wird der Ton eigenartig intim, und es ist als spreche der Dichter hier nur noch mit sich selbst, nachdem er sich unmittelbar davor, an alle Menschen dieser Welt gerichtet hatte. Hier ist auch von der Stille die Rede, bzw. von einer Rede, die gar nicht ausgesprochen wird. Diesen Teil des Gedichtes können wir deshalb auch als lyrisch bezeichnen. Bis wohin reicht aber nun der lyrische Teil? Darüber könnte man unterschiedlicher Auffassung sein. Denn in der sechsten Zeile bemerken wir wieder eine starke Tonveränderung: «Basti dunque il desio senza ch'io dica.», ruft der Dichter hier aus, genau in dem Moment, wo er sich dazu entschlossen hat, auf den Ausdruck seiner Gedanken zu verzichten. Das erste Wort des folgenden Satzes könnte sogar noch mit diesem Ausruf zusammen gelesen werden: «Basti dunque il desio senza ch'io dica. Lasso [...]», als entringe sich der Brust des Dichters mitten im Verzicht der allerleidenschaftlichste Ausruf. Aber eigentlich hat sich der Ton schon früher verändert, und zwar auf eine ungemein feine Art, insofern der Klang und Affekt dort scheinbar ganz ähnlich bleibt: nämlich nach dem «Poi che [...]». Der Unterschied ist schwer zu beschreiben. Vorläufig möchte ich ihn etwa so fassen: Die Zeilen 3 und 4 scheinen mir mehr ein Selbstgespräch zu sein, auch wenn sich der Dichter gleich zu Anfang an die «occhi beati» richtet und sie direkt anspricht. Aber erst in der fünften Zeile wendet sich das Sprechen wieder nach außen, an andere Menschen und wird jetzt dialogisch. Der dritte Teil ist von starken Gegensätzen bestimmt, wie als wären ganz unterschiedliche Redner hier in einen Austausch getreten. Es beginnt mit dem sehr lyrischen und ruhigen «Poi che vostro vedere in me risplende [...]» Der Ton ändert sich schlagartig mit dem «Basti dunque [...]», das laut gerufen wird und in dem Aufschrei des «Lasso» endet, um dann in das sententiöse Skandieren des «non a Maria, non nocque a Pietro [...]» zu münden. Diese drei Stimmen gehören aber doch intim zusammen; sie beziehen ihren Affekt jeweils nur aus dem

---

<sup>1</sup> So der Neuplatonismus über die Schönheit; vgl. W. BEIERWALTES, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus* (1980), in DERSELBE, *Fußnoten zu Plato*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2011, S. 231-278.

Dialog mit den anderen und erhalten dadurch eine Dramatik, die den beiden ersten Teilen fehlt. Der in diesem dritten Teil des Sonettes dominierende Ton ist daher tragisch.

Es fällt also nicht schwer, die drei Töne auf die drei Typen Dichtung zu beziehen, die schon in der alten Poetik und Rhetorik ihre Bedeutung hatten:

Zeile 1-2: episch.

Zeile 3-4: lyrisch.

Zeile 5-7: tragisch.<sup>2</sup>

Von der Schönheit ist also im ersten Abschnitt des tragischen Teiles die Rede. Diese Schönheit hat etwas Ereignishaftes; sie strahlt im inneren des dem Gesicht der Geliebten durchsichtig gewordenen Dichters wider, wie der Sonnenstrahl durch das Glas; und in der Schärfe dieses stillen Glanzes entzündet sich der leidenschaftliche Ausdruck einer Verzweiflung.

Die sich hier andeutende Konzeption der Schönheit hat Marsilio Ficino nicht nur im *De Amore* entwickelt, in dem er bekanntlich Platons Symposion kommentiert, sondern auch zum Gegenstand seiner Exposition des Argumentes im *Hippias Major* gemacht. Er hat sie in den platonischen Dialogen zu erkennen geglaubt. Lesen wir diesen platonischen Dialog in einer der zahlreichen modernen Übersetzungen, so mag beim heutigen Leser der Eindruck entstehen, es sei dort gar nicht die Rede von derselben Sache, denn eine Schönheit, die erst in dem Hindurchleuchten durch ein transparentes Medium entsteht, scheint in jenem Dialog nicht vorzukommen. Man könnte daher geneigt sein, Ficanos neuplatonische Interpretation auf das Konto seines 'mittelalterlichen' Empfindens zu setzen, das z.B. von thomistischer Lichtmetaphysik geprägt, und etwa durch Petrarca zu einem Gemeinplatz der Liebespoesie geworden ist. Und es könnte dagegen der 'wirkliche' Platon ins Feld geführt werden, der, einmal von Ficanos anachronistischer Interpretation gereinigt, ein viel rationales Bild zeige.

Den *Hippias Major* hat zuletzt Ernst Heitsch in seiner Textedition mit Übersetzung monographisch behandelt; und vor ihm Ivor Ludlam.<sup>3</sup> In beiden Kommentaren spielt Ficino keine Rolle. Bekanntlich bietet Sokrates in diesem Dialog, der vielleicht nur ein Schulprodukt und kein «Original» von der Hand Platons ist, im wesentlichen vier Definitionen des Schönen an, die alle vier widerlegt werden, so daß die Auseinandersetzung in der Aporie endet. Von den vier Termini, die zur Definition des Schönen gebraucht werden, übersetzt Ficino nur drei, da er den zweiten und den dritten Versuch in Einem zusammenfaßt. Ficino bietet damit folgende drei lateinische Wörter an, das Wesen des Schönen (*pulchrum*) zu übersetzen: *decorum*, *utile* und *gratia*. Die entsprechenden Worte im griechischen Original lauten: πρέπον, χρησιμον, ὠφέλιμον und ἡδύ. Ficino unterscheidet nicht zwischen χρησιμον und ὠφέλιμον; diese beiden Termini

---

<sup>2</sup> So ergibt sich also eine Einteilung nach Typ 4 (4-4-6) im Sinne von A. SOLDANI, *La Sintassi del Sonetto. Petrarca e il Trecento Minore*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009, S. 67-70. Die Kriterien für diese Einteilung sind jedoch nicht streng identisch.

<sup>3</sup> PLATON, *Größerer Hippias*, Übersetzung und Kommentar von Ernst Heitsch, in DERSELBE, *Werke*, Bd. VII, 1, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2011; I. LUDLAM, *Hippias Major: An interpretation*, Franz Steiner, Stuttgart 1991.

werden auch in den gängigen modernen Übersetzungen nur wenig differenziert, wie wir sehen werden.

Von der Art, wie man einen Terminus übersetzt, hängt wesentlich die Interpretation ab, die man ihm angedeihen läßt. Die Übersetzungsgeschichte der vier Definitionen des Schönen in Platons *Hippias Major* dokumentiert auf eine ziemlich spektakuläre Weise, wie im Ausgang von demselben Text doch völlig verschiedene Auffassungen der Sache haben verteidigt werden können. Welche Übersetzung die 'richtige' ist, kann, wie aus den nachstehenden Erörterungen erhellen wird, kaum durch rein philologische Mittel eruiert werden. Überhaupt mag man sich fragen, was unter der 'Richtigkeit' einer Übersetzung zu verstehen sei, und ob man sich diesbezüglich nicht doch lieber auf Walter Benjamins Gedanken zur Aufgabe des Übersetzers zurückbesinnen sollte.<sup>4</sup> Aber betrachten wir die vier griechischen Termini und ihre modernen Übersetzungen:

Tò πρέπον bedeutet nach Schleiermacher das Schickliche, nach Apelt und Heitsch das Passende,<sup>5</sup> die Franzosen übersetzen mit *convenable*,<sup>6</sup> die Italiener mit *conveniente* oder *appropriato*, Ivor Ludlam entscheidet sich für das *appropriate*. Alle diese Übersetzungen wirken ein wenig akademisch: Die Konvenienz und das Passen erinnern an die Regel und die Vorschrift, zu der die Ausführung passen bzw. angemessen sein muß; Ficinos Übersetzung als *decorum* scheint etwas Ähnliches zu suggerieren, zumal das *decorum* gerade in seiner Zeit und schon bei Leon Battista Alberti zu einer kunsttheoretischen Kategorie von erstem Rang aufsteigt. Unter dem *decorum* versteht Alberti so etwas wie die Angemessenheit der Kleidung, Haltung, des Aussehens einer Person an ihren Rang, ihr Alter und Geschlecht etc zu sein. Zum *decorum* gehört aber auch die Angemessenheit eines Gestus und Affektes an das Thema eines Bildwerkes. Der Begriff ist insofern reicher und genauer bestimmt als das etwas akademische 'Schickliche', 'Passende' und 'Angemessene' der moderneren Übersetzungen.

Sokrates' Kritik am πρέπον scheint eben diesen etwas akademischen Charakter desselben aufs Korn zu nehmen, wenn es heißt, das πρέπον sei doch allenfalls nur solches, was schön *scheint*, aber nicht *ist*, also nur eine äußerliche Bestimmung des Schönen. Was geschieht aber, wenn wir das πρέπον wörtlicher übersetzen und darin den Glanz und splendor erkennen? Dies ist der Wortsinn von πρέπον und πρέπειν; und das Geziemende ist eigentlich das, was in einem bestimmten Zusammenhang sich am meisten auszeichnet und insofern das Andere überstrahlt. Versteht man aber das wahrhaft Schöne als den überschwänglichen Glanz, so ist auch zu

---

<sup>4</sup> W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in DERSELBE, *Gesammelte Schriften*, Band IV, 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972, S. 9-21.

<sup>5</sup> E. HEITSCH (Hg. und Übersetzer), *Hippias Majeur*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011; F. SCHLEIERMACHER (Hg. und Übersetzer), *Platon, Werke*, Realschulbuchhandlung, Berlin 1804-9; O. APELT (Hg. und Übersetzer), *Platons Dialoge Hippias I, II und Ion*, Meiner, Hamburg 1918.

<sup>6</sup> *Oeuvres complètes de Platon*, traductions Dacier et Grou, avec notes et arguments par MM Chauvet et Amédée Saisset, zitiert nach der Ausgabe Charpentier, Paris 1861; A. CROISET (Hg. und Übersetzer), *Platon, Oeuvres complètes*, tome II, Belles Lettres, Paris 1921.

begreifen, wieso es in einem ausgezeichneten Sinne nicht ein Seiendes, sondern nur ein Scheinendes ist, eben der Schein eines Glanzes. Damit wird nun das Wesen des Schönen in einer ausgezeichneten Weise als Problem erkennbar: Denn wenn das Schöne nur als ein Schein ist, dann ist sein Sein umgekehrt in ihm selbst bloß ein Schein und weiß man nicht mehr, ob das Schöne als solches ein Gut sein kann, was es doch in höchstem Maße sein sollte, zumindest wenn man es in dem vollen Sinne des καλόν versteht. Anzeichen aber für den Scheincharakter des Schönen sind die ἔρις und die μάχη, welche um das Schöne jeweils entstehen (294b). Das Schöne ist der Gegenstand eines Streites. Ob darunter der Streit der Geschmäcker zu verstehen sei, wie dies noch von Kant verstanden zu werden scheint, muß hier unausgemacht bleiben. Vielleicht deutet diese einzige Bestimmung des bloßen Scheinens, des ἐπιφαίνεσθαι darauf hin, daß das Schöne für Platon seinem Wesen nach *streitbar* ist. Dabei behält diese erste Definition trotz der Aporie ihre Evidenz, jenseits der modernen Übersetzungen, die freilich ein akademisch entleibtes Schöne vor Augen haben. Denn der Überschwang eines Glanzes ist allemal der Gegenstand eines ebenso überschwänglichen Gefühls der Schönheit, wie es an den faden Substituten kommerzieller Schönheit heute nicht mehr stattfindet, in den Werken des Altertums uns aber auch heute noch als eine Seinsmöglichkeit vor Augen steht.

Tὸ χρήσιμον und τὸ ὠφέλιμον ähneln sich wie gesagt in den modernen Übersetzungen. Die deutschen Übersetzer unterscheiden zwischen dem Brauchbaren und dem Nützlichen, die Franzosen nennen das erstere *l'utile*, das zweitere *l'avantageux*, während die italienischen Übersetzer das *utile* vom *benefico* abheben und damit den englischen Übersetzern nahekommen, bei denen wir *useful* und *beneficial* lesen. Im Vergleich der Übersetzungen zeigen sich auffällige Inkongruenzen. So soll das deutsche Wort 'nützlich' dieselbe Vokabel übersetzen, die man auf Französisch mit *avantageux*, auf Italienisch und Englisch mit *benefico* bzw. *beneficial* wiedergibt. Andererseits soll sie sich vom *utile* der Italiener und Franzosen, sowie vom englischen *useful* abheben. Man hört dann vielleicht im Nützlichen den Nutzen und Vorteil (*beneficio*, *vantaggio*, *avantage*) und überhört die Nutzung und den Gebrauch, die durch das Wort 'brauchbar' wiedergegeben werden sollen. Um dagegen den Sinn des griechischen Wortes aufzufinden, so mag auch hier ein Blick auf die Etymologie desselben erlaubt sein. Seiner Etymologie nach spricht das Wort χρήσιμον zunächst nicht vom Gebrauch und Nutzen, sondern von der Not. Χρή ἐστι bedeutet soviel als 'es tut not'.

Auch Sokrates erläutert allerdings das χρήσιμον, so scheint es, im Sinne des Brauchbaren: Schön ist ein Auge, sagt er, wenn es gut sehen kann (295c); dadurch erst wird garantiert, daß es nicht nur schön scheint, sondern auch ist. Das Sein beruht also auf der Beziehung auf den Gebrauch. Und dann spricht Sokrates weiter von dem ganzen Leib und dann von den Pferden, den Hühnern, ja von verschiedenen Schiffen bis hin zu den Trieren. Sie alle sind schön, wenn sie funktionell sind, stark und schlank und schnell etc., bis es dann doch auffällt, daß der üble Gebrauch freilich nicht schön ist (296c). Allein; es ist hier in dem kurzen Argument genau das geschehen, was sich auch in der Geschichte der Philosophie ereignet hat, nämlich, die Rede ist von dem, was not tut und deshalb notwendig ist, zu dem übergegangen, was nur nützlich, brauchbar, vorteilhaft usw. ist. Der Nutzen und Vorteil sind freilich keine Kriterien der Schönheit; aber daß die Schönheit ein Notwendiges sei, ja vielleicht das Notwendige selbst, diese Perspektive kann doch nicht so schnell evakuiert werden.

Welche Not ist es, die von dem Schönen gewendet wird? Daß es da eine Not gibt, davon scheint auch Petrarca ein Zeugnis anzulegen. Worin sie besteht, mag im übrigen eine Frage

sein, die uns weiter hinausführen würde als hier geschehen kann. Denken wir uns aber das Schöne als das schlechthin Notwendige, nämlich als das, was die Not des Lebens wendet (und ohne was das Leben als eine perennierende Not gar nicht zu ertragen wäre), so scheint die Notwendigkeit freilich eine zutreffende Bestimmung des Schönen zu sein; was es aber in ihm selbst ist, sagt sie nicht. Und der Unterschied zwischen dem Schönen und dem Notwendigen ist der Mangel bei dieser zweiten Definition des Schönen.

Wie gesagt, scheinen die Übersetzer kein Bedürfnis verspürt zu haben, das χρήσιμον genauer vom ὠφέλιμον zu unterscheiden, zumal dieser Unterschied im Text allerdings deutlich genug zu sein scheint. Wie nämlich das χρήσιμον eben das Brauchbare (*utile*) ist, das auch üblen Zwecken dienen kann, so ist das ὠφέλιμον das Brauchbare, das aber nur dem Guten dient und zum Guten führt, also einen Vorteil (*beneficio*) erbringt. Die italienische und englische Übersetzung haben das Gute (*il bene*) sogar im Wort selbst und sind insofern besonders treu. Verstehen wir aber das χρήσιμον in der genannten Weise als das Notwendige, so ist mit dem Zusatz des Guten hier kein Fortschritt zu erreichen, und wir sind wiederum darauf zurückverwiesen, dem Wort selbst seinen Gehalt abzulauschen.

Nun liegt in dem ὠφέλιμον offenbar die ὠφέλεια, d.h. die Hilfe, und könnte daher auch als das Helfende und Hilfreiche übersetzt werden. Auch bei dieser Übersetzung bleibt ein enger Bezug zu dem Notwendigen und der Not bestehen. Denn das Hilfreiche tritt eben erst in der Not wirklich zutage. Aber dennoch ist das Hilfreiche eine andere Bestimmung als das Notwendige. In der Hilfe liegt außer dem, daß sie die Not wendet, auch noch die Figur einer freien Spende, und das Hilfreiche trägt uns also sein freundliches Antlitz entgegen. Dieses ist in dem Notwendigen nicht mitgedacht, noch mitgesagt. Ficino sagt das freundliche Wesen des Schönen in seiner Zuwendung durch das Wort *gratia*, womit er allerdings bereits den vierten Terminus zu übersetzen scheint, das ἡδύ, welches wir nach der Lust auch das Lustige und Lustvolle nennen können. Auf diesen vierten Definitionsversuch werde ich erst später zurückkommen, er ist in Platons Text mit zusätzlichen Problemen und Besonderheiten belastet.

Die Aporie des ὠφέλιμον entwickelt Sokrates nun aus der Logik des αἴτιον (297a). Er sagt, das ὠφέλιμον sei τοῦ ἀγαθοῦ τὸ αἴτιον (296e), die Ursache des Guten, übersetzt Schleiermacher. Mir scheint hier eine andere Übersetzung noch treffender. Will man nämlich τὸ αἴτιον von ἡ ἀρχή abgrenzen, die beide mit Ursache, Prinzip und dergleichen übersetzt worden sind, so lohnt es sich, wiederum auf die Etymologie der beiden Worte zu hören. Es sagt aber die ἀρχή den Anfang und in diesem Sinne auch den Ursprung; das αἴτιον dagegen ist zunächst das Schuldige. Auch das Schuldige kann freilich in einem anderen Sinne als Urheber gelten, nämlich Urheber dessen, woran es die Schuld trägt, oder auch Urheber dessen, was es erbringt, um seine Schuld abzutragen, um sich zu entschuldigen. Das Schöne wäre also als das ὠφέλιμον präzise die Schuld des Guten. Und das Antlitz wäre, was schuldig bleibt, auch wenn es das Notwendige erbringt.

Ist es notwendig, an dieser Stelle an Lévinas zu erinnern und dessen Versuch, das Gesicht zu denken? Platon liefert mit dem ὠφέλιμον ein Angebot, das Schöne als Antlitz zu verstehen und das Antlitz als die Schuld des Guten. Insofern das Antlitz dasjenige ist, was das Gute schuldet, so kann es dasselbe auch ursprünglich erbringen; und erst dadurch, daß das Notwendige aus der Schuld eines Antlitzes erbracht worden, ist es das Gute, nämlich das

Liebende. Aber das Hilfreiche behält seine Schuld auch wo es sie erbringt, und bleibt des Guten schuldig, wenn anders es die Schuld des Guten *ist*. Das Gute ist gegen das Hilfreiche immer ein Jenseits; und nur deshalb kann es den Überschwang des Glanzes der Liebe schenken, der zugleich für das Leben das Notwendigste ist.

Und so lernen wir aus dem *Hippias*, daß das Schöne erstens der überschwängliche Glanz des *πρέπον* ist, und als solches zwischen Sein und Schein schlechthin streitbar, daß es zweitens das Notwendige des *χρήσιμον* ist, wodurch es aber gar nicht selbst, sondern nur seine Stellung zum Leben bestimmt ist, daß es drittens als das *ὠφέλιμον* die Hilfe spendet und die Schuld des Guten ist. Diese Bestimmungen behalten auch in der Aporie ihren Wert. Sie erhalten die genannten Aporien gewissermaßen aufrecht und unterhalten sie gleichsam.

Wie man sieht, wird der Gedanke durch diese wenigen Eingriffe in die Übersetzung einiger Termini erheblich in Bewegung gebracht, und hat man den Eindruck, gar nicht mehr mit demselben Text umzugehen. Üblicherweise würde man eine solche Intervention dadurch abzutun versuchen, daß man z.B. behauptete, sie sei philologisch nicht zureichend gerüstet. man würde sie dann mit einer Unzahl von Parallelstellen zu erdrücken versuchen etc. Das Problem ist freilich, daß eine derartige Intervention eine ganze Lawine von philologisch relevanten Folgen nach sich zieht. Diese Lawine wäre aber mit Vorsicht und Verhaltenheit zu bearbeiten. Das Problem moderner Philologie ist gar nicht, daß sie zu wenig Vergleichsmaterial herbeischafft (dies ist heute leichter als je), sondern, daß sie dabei nicht denkt. Schon Schleiermacher fordert aber neben der *grammatischen* auch die *technische* Auslegung, d.h. diejenige, die den Text konsistent auf eine Sache zu beziehen versucht. In der technischen Auslegung wird dadurch der Einzelheit des Textes Rechnung getragen und dem, daß sich in ihm etwas von der Art ereignet, was wir in einem emphatischen Sinne die Wahrheit nennen. Die vorstehende Interpretation kann sich auch auf eine Reihe von Parallelstellen stützen. Sie würde diese aber nicht so anhäufen wollen, daß sie eine jede dasselbe würde sagen zu lassen versuchen, womit man einen lebendigen Gedanken ertötet, sondern nur dadurch, daß sie diese in einen Dialog mit dem Text eintreten ließe. Und damit auch hier ein Dialog entstehe, möchte ich nun noch einmal Ficino, und dann Petrarca zu Wort kommen lassen. In diesem Dialog wird zugleich die Spezifität des platonischen Textes durch den Vergleich geschärft.

Im *argumentum*, womit Ficino den *Hippias Major* einleitet,<sup>7</sup> reduziert er wie gesagt die vier sokratischen Definitionen des Schönen auf drei: den *decorum*, das *utile*, die *gratia*. betrachtet man aber Ficanos genaueren Erläuterungen, so ergibt sich ein Bild, das erheblich von dem abweicht, das wir den modernen Platon-Übersetzungen entnehmen. Das *decorum* ist *quod decet*, was sich gehört und schickt; und dieses hat so wenig mit einem falschen Schein zu tun, daß es vielmehr das ist, was die Wahrheit des Schönen sichert: «vera enim puchritudo, pulchra esse facit» Wahre Schönheit macht die Dinge schön, indem sie sich schickt. Die Schicklichkeit der Schönheit aber ist eben das, was Petrarca mit dem fünften Vers seines Sonettes ausdrückt:

Poi che vostro vedere in me risplende, come raggio di sol traluce in vetro

---

<sup>7</sup> M. FICINO, *Platonis Opera*, Johannes Parvus und Jodocus Badius, Paris, 1518, fol. XLIIr-XLIIIr.

Es schickt sich etwas, wird geschickt, durchquert ein Anderes, leuchtet wider in diesem Anderen. Die Schönheit ist das Schickliche, übersetzt Schleiermacher; und wir dürfen darin noch die Transapparenz der Schönheit in dem vernehmen, in das sie sich «schickt». Aber sobald man das ‘Schickliche’ durch das ‘Passende’ (Apelt) ersetzt, ist diese Sinndimension ausgeschlossen. Die französische Übersetzung als *convenance* bleibt der höfisch-akademischen Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts verhaftet. Im englischen *appropriate* klingt bereits die merkantile Assimilation des französischen Akademismus an.

Das *utile* deutet Ficino, indem er hier das gleiche Wort wählt wie seine Nachfolger, doch anders als diese, nämlich als *ordo*, Ordnung. Dieser Begriff steht dem *decorum* sehr nahe, weil er eigentlich dasselbe besagt, nämlich die Ordnung, nach der einem jeden das zukommt, was sich schickt. Deshalb, meint Ficino, «quapropter decus vel utile: facile quis pro pulchro accipit». Leicht verwechselt man den *decus* und das *utile* mit dem Schönen; denn sie sagen ja die Ordnung, nach der ein jedes das empfängt, was sich ihm schickt; und was sich so verhält, das ist unzweifelhaft schön; nur daß die Schönheit durch die *ordo* nicht schon definiert, sondern nur hervorgebracht wird. Ficanos Rekonstruktion der Aporie des χρήσιμον betont gar nicht dessen utilitaristischen Charakter: «Utile est quod potentiam ad aliquid faciendum habet. Potentia igitur et utilitas idem. Quicquid agimus potentia quadam agimus: sed mala ut plurimum agimus: potentia igitur et utilitas malum ut plurimum inferunt; pulchrum autem numquam mali causa». <sup>8</sup> Das heißt: nur insofern ist die *ordo* kein zureichendes Kriterium für das Schöne, als sie bloße *potentia*, Möglichkeit ist; das Schöne ist *actus*. In dieser Beziehung wird also das Schöne als eine Ordnung gedacht, die den *actus* noch zu empfangen hat; die Möglichkeit als geordnete Vielfalt, Proportion, Verhältnis; die Wirklichkeit aber als Einfachheit, für die das Mögliche (das *utile*, das *potentia entis* etc) transparent werden muß. Die Vorstellung, es könne ein *utile* auch schlecht gebraucht werden, hat im Rahmen von Ficanos Begriff der *ordo* wenig Sinn. Die rechte *ordo* besteht ja darin, daß sie nur das wahrhaft Schöne empfängt. Die Differenz zwischen dem Schönen und der *ordo* ist daher im Grunde rein ontologischer Natur: *Ordo* ist *potentia*, *pulchritudo* ist *actus*, diese Einheit, jene artikulierte Vielheit. Dieser ontologische Unterschied koinzidiert deshalb für Ficino mit Platons Argument wider das ὠφέλιμον und das *utile* ist ihm das *efficiens bonum*, aber nicht das *bonum* selbst: «aliud conducibile, aliud bonum». <sup>9</sup>

Den vollen Begriff der Schönheit erhält man nun nach Ficino erst, wenn man das nächste Moment hinzunimmt, die *gratia*, womit er wie gesagt das platonische ἡδὺ wiedergibt: «pulchrum esse gratiam quadam: quae animam, per mentem: visum: et auditum movet et allicit». <sup>10</sup> *Gratia quadam*, d.h., eine gewisse Huld; diese Gewißheit, welche eigentlich eine Ungewißheit ist, spielt also schon hier ihre Rolle, lange bevor das ‘non so che’ zum *locus communis* der rhetorischen und poetologischen Literatur wird. Ungewiß ist an der *gratia* aber dies. Wir sahen schon, daß *decus* und *utile* zusammen eigentlich in der Idee der *ordo* aufgehen,

---

<sup>8</sup> Ebenda, LXIIV.

<sup>9</sup> Ebenda, XVIIIV.

<sup>10</sup> Ebenda.

als welche im wesentlichen eine wohl artikulierte Vielheit ist. Nun sahen wir, daß diese Vielheit aber nur *potentia*, und nicht *actu* bereits das Schöne ist, eben weil die Schönheit notwendig Einheit und nicht Vielheit ist. Das Schöne kann eben nicht zusammenaddiert werden; diese Beobachtung ergab sich eben so aus den verbreiteten Studien zur guten Proportion des menschlichen Körpers von Alberti über Dürer bis hin zu Lomazzo. Die Schönheit selbst also muß Einheit und einfach sein; aber sie erscheint doch nur durch und in der Vielheit, und zwar, wenn diese Vielheit durch die rechte Proportion, *decus* und *ordo* für die Einheit des Schönen gleich dem hellen Glas, das die Sonnenstrahlen hindurchläßt, durchsichtig gemacht wurde. Wie tief diese Metaphorik im Denken des XV. Jahrhunderts verankert ist, zeigen die zahlreichen Bilder der Verkündigung an Maria, auf denen man von Gottvater her den Foetus des Christkinds oftmals bereits mit dem Kreuz auf einem goldenen Lichtstrahl durch ein Glasfenster in den Busen der zukünftigen Gottesmutter fliegen sieht.

Es ist kein Zweifel, daß hier die fundamentale Gabe statt findet, und eine Gabe, die die wesentliche Not des Lebens wendet. Daß diese Gabe eine andere Gestalt annimmt, als unsere Platoninterpretation suggeriert haben mag, deutet an, wie viele wesentliche Fragen hier offen bleiben, oder vielmehr eröffnet werden, z.B. die nach der Natur der Gabe, die in der Not des Lebens von der Schönheit hilfreich dargeboten wird. Die Natur dieser Hilfe und Gabe hat offenbar eine Geschichte, in deren Verlauf sie die unterschiedlichsten Formen angenommen, sich mit den unterschiedlichsten Religionen verbunden, die unterschiedlichsten Erfahrungen ermöglicht hat. Die Arbeit des Übersetzens und der technischen Auslegung eröffnet damit den Blick auf eine Form von Historizität, die in den modernen Platonübersetzungen verloren geht.

«Pulchrum esse gratiam quadam: quae animam: per mentem: visum: auditum movet et allicit:» Was bedeutet hier die Präposition «*per*»? – «Nam pulchritudo nihil aliud est quam summi boni splendor, fulgens in iis quae oculis, auribus, mente, percipiuntur, perque illa ad ipsum bonum, visum, auditum, mentemque convertens. Quo fit ut pulchritudo circulus quidam animae lucis existat a bono manans, in bono residens: per bonum et ad bonum sempiternae reflectens».<sup>11</sup> *Per mentem: visum: auditum*, sagt Ficino, und dieses *per* besagt in etwa dasselbe, was Petrarca in dem *trans* sagt, das durch-hindurch, woraus wir ersehen, daß die Schönheit ein Jenseits ist, das sich doch darreicht, ein Sein, das nur im Scheinen existiert, nämlich heraussteht und zugleich immer jenseitig, verborgen bleibt.

Damit kehren wir zu Petrarcas Gedicht zurück. Oben ergaben sich nach dem Unterschied des “Tones” die drei Teile des Sonetts. Wir wollen nun die Phrasierung innerhalb dieser Teile näher betrachten. Vielleicht ergibt sich ein schärferer Einblick in die Art, wie Petrarca das Schöne erfährt. Unter der Phrasierung verstehe ich die Unterteilung eines Textes nach seinem inneren Rhythmus so, daß die Schwingung der Sinneinheiten im Gedicht vernehmlicher wird. Die Phrasierung steht in einem gespannten Verhältnis zur traditionell grammatischen Erklärung eines Textes. Sie zielt auf grammatische Phänomene, bedient sich aber anderer Mittel, dieselben in der Singularität des poetischen Textes zu benennen. Statt einer aufwändigen Erläuterung sei hier zunächst die Phrasierung des Sonetts XCV in einer leicht vereinfachten Form vorgestellt.

---

<sup>11</sup> Ebenda, XLIIIV.

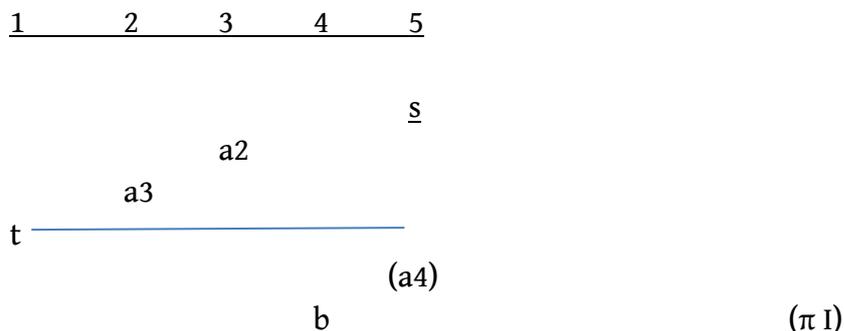
Così potess'io ben chiudere in versi i miei pensier come nel cor gli chiudo  
 ch'animo al mondo non fu mai sì crudo ch'i non facessi per pietà dolersi.  
 Ma voi/ occhi beati/ ond'io sofferesi quel colpo/ ove non valse elmo né scudo/  
 di fòre dentro mi vedete ignudo/ ben che'n lamenti il duol non si riversi.  
 Poi che vostro vedere in me risplende/ come raggio di sol traluce in vetro/  
 basti dunque il desìo senza ch'io dica. Lasso/ non a Maria/ non nocque a Pietro  
 la fede/ ch'a me sol tanto è nemica/ ch'altri che voi nessun m'intende.

Folgende rhetorische Effekte werden durch die Phrasierung deutlicher. Die erste Periode besteht aus fünf Teilen. Die ersten drei Teile, deren jeden ich auch als Satz bezeichne, sind den folgenden zwei entgegengesetzt; 3:2, dies ist zugleich die Proportion der ganzen Phrase. Die Teile T4 und T5 sind als Komplemente auf einander bezogen: «ch'anima al mondo non fu mai si crudo – ch'i non facessi per pietà dolersi». Das *dolersi* schließt diese Periode ab. Aber T5 antwortet auf T4 nur deshalb, weil die Teile T1-3 die Beziehung der beiden vermitteln. Die Teile T1-3 stehen zusammen den Teilen T4-5 gegenüber. Daß es sich um eine Proportion V=3:2 handelt, hat auch schon für sich selbst eine Bedeutung. Ein Fünfteiler klingt eben doch anders als z.B. ein Siebenteiler, die Zahlen haben da ihre eigentümlichen Charaktere. Dies ist der neopythagoräischen Spekulation des späten Mittelalters selbstverständlich gewesen und spielt bekanntlich z.B. in der Musiktheorie eine große Rolle. Die Proportion 3:2 drückt die Quinte aus, die aus fünf Tönen besteht. Betrachten wir nun die innere Struktur der Periode, so fällt zunächst auf, daß T4 und T5 wie gesagt einander antworten, und T5 dabei das letzte Wort hat; nicht so sehr, weil die Periode mit T5 endet, sondern weil hier wirklich ein Resultat gesagt wird, das auf einen Korrelatsatz antwortet. Wir drücken die Beziehung zwischen den Sätzen T4 und T5 auch so aus, daß wir sagen, T4 sei der Grund und die Basis und T5 das, was sich darauf erhebt, der eigentliche Gegenstand. Was nun die Teile T1-3 betrifft, so scheint T1 in sich festzustehen, während die Teile T2 und T3 einen etwas intimeren, geheimen Klang haben, also nicht ganz auf derselben Stufe stehen. Die Periode taucht hier gleichsam ab, und der Diphthong '-iu-' in «chiudere» fungiert in diesem Abtauchen gewissermaßen als der Wendepunkt, der erst in dem zweiten '-iu-' im dritten Teil der Periode wieder an die Oberfläche zurückkommt («come nel cor gli chiudo»). Dieser abtauchende Teil ist wie gesagt an das sehr stabile «così potess'io» angehängt. Man darf sich dabei nicht von der Grammatik der Passage irre machen lassen. Das «Così potess'io» könnte gemäß traditioneller Grammatik niemals allein stehen. *De facto* hören wir es aber als eine sehr stabile Partikel in der hier vorliegenden poetischen Periode. Wir wollen in der Folge auf die Art, wie die Sprache in diesem individuellen Gedicht klingt, sehr sorgfältig achten. – Vergleichen wir nun den Satz «Così potess'io» mit den Sätzen T4 und T5, so scheint er im Gegensatz zu ihnen keinem Gegensatz anzugehören, also in einem gewissen Sinne nicht relativ, sondern absolut bestimmt zu sein. 'In einem gewissen Sinne', weil diese Absolutheit doch nur seine Funktion in der Periode bezeichnet, also letztlich auch eine Beziehung, aber so, daß er in ihm selbst feststehend als Bezugspunkt für die anderen Sätze der Periode fungiert. Er ist der Halt der ganzen Periode. Die Sätze T2 und T3 sind nicht so fest eingefügt wie die anderen in den Bau der ganzen Periode, wir betrachten sie als bewegliche Elemente.

Wir sehen uns nach einer formalen Terminologie um, diese unterschiedlichen Funktionen im Bau der Periode zu bezeichnen. Und weil wir schon in dieser ersten Periode eine auffällige

Vielstimmigkeit, d.h. Polyphonie vernehmen, so bietet es sich an, hierfür Anleihen bei der Musiktheorie zu machen. unter Polyphonie verstehe ich zunächst weiter nichts als Veränderungen der Stimme (vox). Dabei kann natürlich nicht genau gesagt werden, wie die Stimme jeweils klingt, und geht es immer nur um die Relationen zwischen den Sätzen und nicht um ihre absoluten Qualitäten. Diese Relationen haben wir vorläufig wie folgt angegeben: T4 = Grund, T5 = Stand, T1 = Halt. T2-3 = frei schwebend, angehängt, abhängig. Ich führe nun folgende Terminologie ein: Den Grund und die Basis werde ich den Baß nennen, den Stand werde ich als Sopran bezeichnen. Der Souverän ist der, der steht. Den Halt heiße ich Tenor, indem das lateinische Verbum *teneo* eben ‘halten’ bedeutet. Die frei schwebenden Satzteile werde ich als Alt bezeichnen. Das lateinische Wort *altus* bedeutet bekanntlich hoch und tief, es bezieht sich auf die Distanz zwischen dem Hohen und dem Tiefen oder dem Sopran und dem Baß. Der Alt kann in verschiedenen Lagen auftreten, deren ich in der Folge vier werde unterscheiden müssen, je nach seiner Lage zu den drei anderen, fester gegründeten Stimmen. Und zwar kann der Alt noch über den Sopran hinausgehen (a1), oder er bleibt darunter (a2). Er kann über dem Tenor stehen (a3) oder unter ihn herabgehen und dann zwischen dem Tenor und dem Baß in der Mitte stehen (a4). Zwischen Sopran und Tenor stehen insofern zwei unterscheidbare Lagen Alt, zwischen Tenor und Baß nur eine. Unter dem Baß gibt es keine.

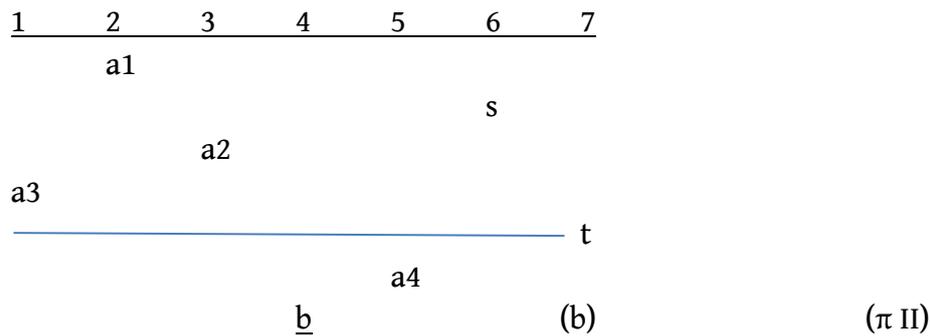
Wollen wir uns eine Übersicht über die erste Periode verschaffen, so können wir dies alles wie folgt notieren:



Diese Darstellung ist redundant, insofern die Stimmlage zugleich durch den Kleinbuchstaben und die Höhe im Schema dargestellt wird. Die Unterstreichung des ‘s’ und der Klammerausdruck (a4) werden in der Folge erklärt werden.

Durch die Abfolge der Sätze in der Periode entsteht eine in sich runde Einheit. Man hat den Eindruck: Damit überhaupt eine Periode entsteht, müssen wenigstens die Funktionen ‘t’, ‘b’ und ‘s’ zusammenkommen, sonst fehlt etwas. Die Einheit von ‘t’, ‘b’ und ‘s’ hat insofern eine rhetorisch-grammatische Bedeutung. Ihr Studium hilft, das Gewicht und den Sinn der einzelnen Sätze und Worte richtiger zu erwägen.

Betrachten wir nun die zweite Periode. Zunächst fällt auf, daß ihr erster Satz T1 gegenüber der Periode  $\pi$  I ganz anders gestellt klingt. Wir sahen schon, daß wir hier in einen anderen ‘Ton’ getreten sind. Um die Periode aber in sich selbst korrekt zu formalisieren, dürfen wir auf diesen Schritt nicht achtgeben. Der Übergang von Periode zu Periode ist ein eigenes Problem, das durch die Klammerausdrücke gelöst wird. Ich komme darauf später zurück. Die Periode  $\pi$ II besteht wie gesehen aus sieben Teilen. Ihre Analyse führt zu folgender Formalisierung:



Es handelt sich um einen Siebenteiler. Wie oben die Fünf (V) sich als ein 3:2 herausstellte, so scheint die Sieben (VII) vielmehr als eine Sieben von Acht gedacht zu sein: 7(8). Das Achte ist nicht mehr in der Periode, sondern erst außer ihr, in T1 der folgenden Periode vorhanden: «poi». Beim Lesen empfiehlt es sich, einmal die erwartete Pause nach «riversi» zu unterdrücken und dagegen nach «poi» einzuhalten. Die innere Schwingung des Sonettes wird dadurch deutlicher. Eigentlich ändert sich der Ton erst nach dem Poi. In diesem Wort findet eine Art Umkehrung oder Umdrehung statt. Im Grunde wird hier das «io» (ich), verdreht. Und man erfährt ein wenig mehr darüber, was das Ich denn sei, nämlich desio, und: was die Begierde, nämlich des-io, kein Ich mehr. «Basti dunque il desio»!

Was den rhetorisch-grammatischen Aufbau der Periode π II betrifft, so erkennen wir die feste Struktur von 'b', 's', 't' wieder: «quel colpo» fungiert hier als der Grund und die Basis, d.h. als Baß; er ist eingefügt in insgesamt vier Alt-Sätze. In T6 wird der Stand erreicht, seine Höhe stützt sich auf dessen Tiefe. Aber das «ben che'n lamenti il duol non si riversi» verhält sich absolut stabil in sich und als ein solches, das den anderen Teilen als Bezugspunkt dient, selbst aber keiner weiteren Stütze bedarf, d.h. als Halt und Tenor. Indem der Tenor erst ganz am Ende der Periode eintritt, behält diese vom Anfang her ein Schweben, das mit der stabilen und festen Struktur der ersten Periode, welche durch ihren Tenor eingeleitet wird, kontrastiert.

In Periode π II dominiert der tiefe Klang von «quel colpo». Sein Vorrang wird in der Formalisation durch die Unterstreichung ausgezeichnet. Es hat den Anschein, als könne und müsse vielleicht in jeder Periode jeweils nur ein Teil als der dominierende ausgezeichnet werden. In der Periode π I dürfte dies der Sopran in T5 sein.

Hier, in π II, bereitet sich eine Umwälzung vor. Aus dem «chiudere» und «chiudo» der ersten Periode wird ein «ignudo», das Verschlussene wird entblößt. Diese Vorbereitung mündet in das «poi», in dem wie gesagt die Umkehrung sich radikal ereignet. Mit dem «poi» treten wir gewissermaßen auf die Rückseite des Daseins, welches sich bis dahin in dem Sonett dargestellt hatte.

In der dritten Periode (π III) treten nun die neun Buchstaben des «risplende» als für sich bestehender Satzteil auf. Dieses risplende ist ganz unvergleichlich glanzvoll, *splendido*, bzw. von einem Glanz der Schönheit, *splendor*, der es zum unmittelbaren Ausdruck des Wesens der Schönheit macht. In ihm ereignet sich dichterisch das Erglänzen der Geliebten im Herzen des Sängers. Man sieht hier förmlich, was der unmittelbar nachfolgende Vergleich ausdrücklich machen muß. Die Periode steigt in das «risplende» wie in eine sonore Tiefe hinab, die weithin in die ganze Periode ausstrahlt. Insofern scheint es die Baßfunktion zu erfüllen. Zugleich singt

es schon mit dem Sopran das «raggio di sol traluce in vetro», welches als ein Alt a1 vom Sopran her ausstrahlt. Das Aufgehen des Sopran inmitten des Baß, bzw. die radikale Umkehr des Tiefsten ins Höchste läßt den Strahl der Schönheit förmlich *hören*. Retrospektiv erhellt nun, daß «poi» als Tenor fungiert, d.h. als der feste Bezugspunkt, im Vergleich zu dem Baß und Sopran auseinandertreten.

Aber die Periode  $\pi$  III ist komplizierter als die beiden vorhergehenden, denn sie ist in sich noch einmal dreigeteilt. In der Tat unterscheiden wir in ihr auch noch einmal die drei Töne, die wir zur Unterscheidung der drei Perioden gebraucht hatten: Während der Ton bis «[...] vetro» lyrisch ist, bricht ab «basti dunque [...]» ein tragischer Ton hervor, um mit «lasso, non a Maria [...]» in einen sentiös-epischen Ton überzugehen. Diese drei Töne in der Periode  $\pi$  10 ändern im übrigen nichts daran, daß die ganze Periode insgesamt tragisch ist; jeder Ton enthält die beiden anderen immer auch in sich. Wir teilen also folgenderweise:

Poi che vostro vedere in me risplende/ come raggio di sol traluce in vetro/  
 basti dunque il desio senza ch'io dica. Lasso/ non a Maria/ non nocque a Pietro  
 la fede/ ch'a me sol tanto è nemica/ ch'altri che voi nessun m'intende.

Das heißt:

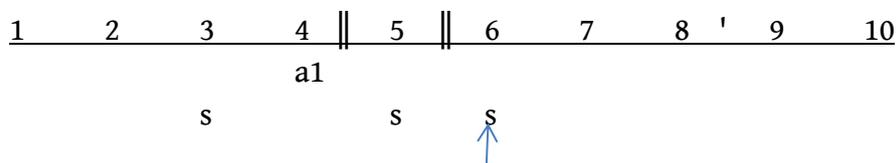
Zeile 5: lyrisch.

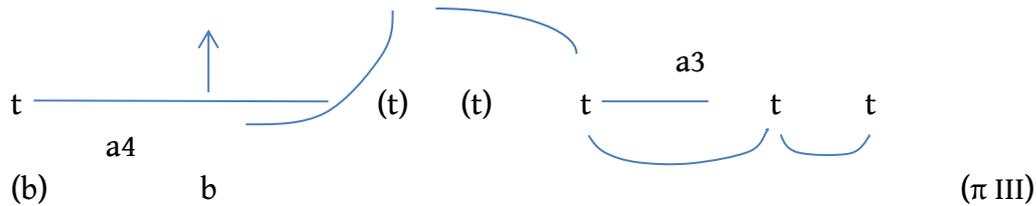
Zeile 6a: tragisch.

Zeile 6b-7: episch.

Damit kehren wir zur rhetorisch-grammatischen Form des lyrischen Teiles zurück. In ihm dominiert eindeutig das «risplende», d.h. die Baßfunktion. Der tragische Teil besteht nur aus einem Satz (T5): «basti dunque il desio senza ch'io dica. Lasso», zu dem ich «Lasso» hinzuzähle, obwohl der epische Teil der tragischen Periode natürlich mit *Lasso* beginnt, so daß auch hier ein Enjambement vorliegt, wofür es ja bereits in dem «poi» ein Vorbild gibt. T5 steht in der Position eines Sopran. Dieser stützt sich aber auf den Baß der lyrischen Phrase, die vorhergeht: risplende – «basti dunque il desio [...]». Die epische Phrase in der tragischen Periode zeichnet sich durch einen sehr insistenten Tenor aus. Man vernimmt ihn in dem sehr stabilen «nessun m'intende», das zugleich die Sentenz des ganzen Sonettes ist. Aber diese Position ist schon im et so und davor in dem la fede erreicht, von dem das «ch a me sol [...]» abhängt (a3). Das non a Maria... (T6) ist ambivalent, weil es in Bezug auf T5 als Tenor wirkt, in Bezug aber auf T7 als Sopran, d.h. weil es ein Tenor ist, der rückwirkend als Sopran erscheint. Die Tenorfunktion ist hierbei in Bezug auf 's' (T5) nur gedacht und stellt als eine nur-Gedachte die Beziehung zwischen den beiden letzten Phrasen der Periode  $\pi$  III her. Solche Umdeutungen desselben im Übergang von der einen zur anderen Periode finden auch im Übergang von  $\pi$  I zu  $\pi$  II und von  $\pi$  II zu  $\pi$  III statt.  $\pi$  II, T1 erscheint in Bezug zu  $\pi$  I als a4, aber in  $\pi$  II als a3;  $\pi$  III, T1 erscheint in Bezug zu  $\pi$  II als b, erweist sich aber innerhalb von  $\pi$  III als t. Dies ist es, was durch die Klammerausdrücke in den Schemata angedeutet wird.

Betrachten wir nun die Periode  $\pi$  III insgesamt, so ergibt sich folgende Phrasierung:





Der allgemeine Baß der ganzen Phrase ist also in T3 («risplende»), welches durch das dentro in  $\pi$  II, T6 vorbereitet ist; ihm folgt der allgemeine Sopran in T5. Der Tenor wird in T7 erreicht und in T9-10 wiederholt. Den Übergang von T5 zu T6 deute ich so: der Satz «non a Maria, non nocque a Pietro» fungiert im Zusammenhang des dritten (epischen) Teiles der Periode als Sopran, wie man besonders am Diphthong -ie- hört («Pietro»). Wie so oft bei Petrarca drückt der Diphthong eine Entscheidung aus.

Übrigens gibt es wenig Sonette mit so abrupten Affektwechseln wie in dieser tragischen Phrase auftreten. Der sehr innerliche Ton der Zeile 5 schlägt in den sehr leidenschaftlichen Ton von Zeile 6 ohne jeden Übergang um. Und hier findet denn auch der blanke Widerspruch statt: Der Dichter sagt, die bloße Begierde reiche ohne das Sagen und kaum hat er auf das Sagen verzichtet, bricht er lauthals in ein Sagen, ja in ein Rufen aus, «Lasso»! Der Gegensatz zwischen dem stillen Sehen und Glänzen in sich selbst und dem lauten Rufen könnte kaum schärfer ausbrechen; und so haben sich hier Gesicht und Gehör *geschieden*.

Die Scheidung von Gesicht und Gehör ist aber, was das Schöne gemäß der vierten Sokratischen Definition auszeichnet: τὸ ἡδὺ διὰ τῆς ἀκοῆς καὶ τῆς ὄψεως (297e). Ficino kommentiert: «voluptates mentis, visus, auditusque ex eo pulchras esse, quod maxime omnium voluptatum innoxiae sunt et optimae».<sup>12</sup> Hegel wird daraus später auf der Oberfläche seines Textes zur Philosophie der Kunst die «theoretischen» Sinne machen und scheint damit das Gemeinsame der beiden Sinne gefunden zu haben, das Sokrates gegen Hippias in der Definition so unerbittlich einfordert aber schuldig bleibt. Mit Ficinós Erklärung geht aber der tiefere Sinn der Aporie in der platonischen Definition verloren. Diese ist unzureichend, weil, so Sokrates, kein Ding als ein A oder B *definiert* werden kann, d.h. kein Ding dadurch bestimmt ist, A-oder-B zu sein, sondern allenfalls durch das Gemeinsame von A und B, wenn es denn entweder A oder B sein kann.<sup>13</sup> Aber an dem Schönen tritt hier dieser Umstand ein, daß es als ein A-oder-B *definiert* ist, nämlich als ein Lustvolles für das Gehör oder das Gesicht. Damit tritt die Scheidung des Schönen in seine Definition ein, nämlich dies, daß das Schöne etwas ist, was sich selbst scheidet. Im Grunde ist diese Intuition auch in den Aporien der anderen drei sokratischen Definitionen schon vorhanden. Das πρέπον war ja *streitbar*, denn es war Sein und Schein. Als das

<sup>12</sup> FICINO, *Platonis Opera*, zit., fol. 42v.

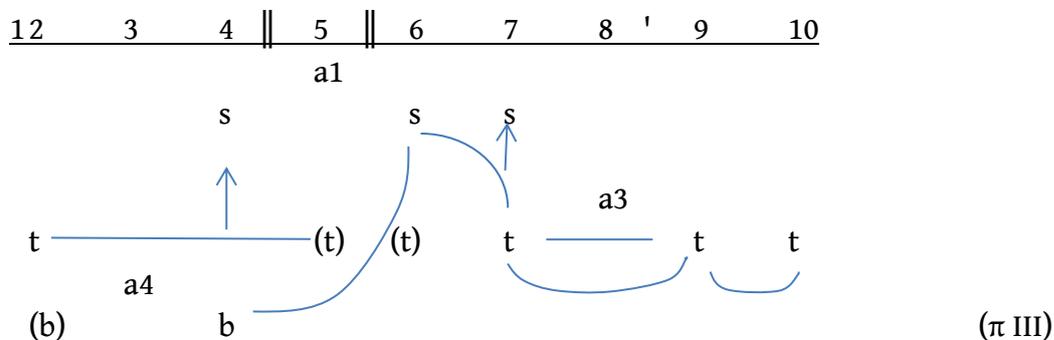
<sup>13</sup> Es gibt übrigens noch ein weiteres Wesen, das als ein A-oder-B *definiert* ist, bzw. als solcherart definiertes aufgefaßt werden kann: das Lebewesen, insofern er sexuiert ist. Ein Geschlecht kann man nur dadurch *haben*, d.h. nur so kann man sexuiert *sein*, daß man das eine oder das andere Geschlecht trägt; sonst fällt man nicht unter den Allgemeinbegriff der Sexuiertheit.

χρήσιμον wurde das Schöne nicht selbst bestimmt, sondern nur seine Beziehung auf ein Anderes, das Leben. Das ὀφείλιμον war die Schuld, also die Negativität, die das Schöne als das Hilfreiche selbst ist, insofern es nämlich ein Antlitz ist, das immer zugleich zurückhält, was es darreicht, oder, um es mit einer berühmten modernen Formulierung zu sagen, nur das gibt, was es nicht hat. Nun erscheint diese Scheidung in anderem Licht: Das Schöne scheidet sich zwischen Gehör und Gesicht, sagt Platon. Was bedeutet das?

Wir stellen diese Frage an Petrarca. Francesco Patrizio schreibt in seiner Auslegung des Sonettes *La gola e'l sonno e l'ociose piume*, Petrarca sei, wie alle Welt weiß, Platoniker gewesen; und Petrarca selbst hat davon ja in seinem *De sui ipsius et multorum ignorantia* gehandelt, wenn auch etwas verhaltener als sein Interpret. Nun ist Patrizios Platonismus freilich schon dadurch autorisiert, den Petrarca zu interpretieren, als er historisch zugleich dessen Produkt ist (und das gilt in einem noch weiteren Sinne natürlich auch für Ficino). Patrizio meint, Petrarca habe in seinen Gedichten die Wahrheit *sotto velo* dargestellt, nach «Platonischer» Manier; und das hätten die üblichen Ausleger vergessen: «il che ha fatto che gli oppositori non sapendo ò dimenticatisi, il Petrarca essere Platonico, et scrivere la maggior parte de' suoi sonetti à modo di Platone, non habbiano inteso ne questo, ne buona parte de' suoi sonetti».<sup>14</sup> Man ist nie gut beraten, die Intuitionen historischer Interpreten schon dadurch zu disqualifizieren, daß sie aus irgend einem 'Zeitgeist' heraus und Vorurteil sprächen. Abgesehen davon, daß dieser Vorbehalt uns selbst nicht weniger trifft, bleibt doch auch in der überzogensten Deutung, wo sie zugleich wie bei Patrizio mit großer Feinheit und Sensibilität vereint ist, immer eine lebendige Beziehung zur Sache selbst, deren Kenntnisnahme uns gegen die Blindheit des eigenen Interpretationsrahmens wappnet. – Was also ist die Scheidung der Schönheit?

Platon denkt sie als eine Scheidung zwischen dem Gehör und dem Gesicht. Bei Petrarca erscheint sie umgekehrt als eine Scheidung zwischen dem Gesicht und dem Gehör. Dieser Unterschied der Reihenfolge ist vermutlich nicht gleichgültig, und wir denken uns, daß Petrarca die Scheidung der Schönheit bereits anders konzipiert als Platon. Immerhin denkt er sie noch, bringt sie zu Wort, im Unterschied zu den späteren Auslegern, die wie mir scheint nichts mehr davon wissen. So wird Petrarca zu einer wichtigen Hilfe, dem Platonischen Gedanken näherzukommen. Und damit zur Sache.

Die letzte Phrase des Sonettes ΦIII habe ich oben so phrasiert:



<sup>14</sup> F. PATRIZIO, *Lettura sopra il sonetto del Petrarca La gola, e'l sonno, e l'ociose piume*, in DERSELBE, *La città felice*, Griffio, Venedig 1553, S. 55.

Diese Phrase umfaßt zwei traditionell so genannte Sätze, die durch einen Punkt geschieden sind. Wir hatten bereits gesehen, daß das «risplende» (T3) sehr weit und tief ertönt und den Resonanzraum der Phrase hinstellt, d.h. als Baß funktioniert. Es ist im Inneren, dentro, das in ihm nachklingt: «dentro» – «risplende». Das, in Bezug worauf der Baß als Baß bestimmt ist und was ihn hält, ist dagegen schon mit dem «poi» gegeben (T1), Tenor. T2 führt zu T3 hin, führt in die Tiefe, schwebt unmittelbar über dem Baß, und hat daher die Funktion eines Alt a4. Die neunzehn Buchstaben des «che vostro vedere in me» steigen im wahrsten Sinne des Wortes hinab in den Grund, aus dem sie dann widerleuchten. Das «risplende» scheint dabei etwas radikal anderes zu sagen als bloß das Durchqueren irgendeines transluziden Mediums. Der Widerschein ist ja der eigene Schein des Widerscheinenden. Während der rein transparente Körper das Licht unbehelligt und selbstlos hindurchläßt, findet der Grund im Widerschein sein Selbst und empfindet sich, d.h. findet sich in ihm selbst. Aber eben dies, und keineswegs ein gleichgültiges Hindurchscheinen sagt auch Petrarca's Metapher. Das Durchqueren des Glases, das «traluce in vetro», sagt nämlich eigentlich, wie das Licht im transparenten Medium gefangen wird und, einmal gefangen, als Farbe erglänzt, d.h. wie das Licht im Inneren des transparenten Mediums die Farbe zeugt. So jedenfalls ist die gängige ('aristotelische') Definition der Farbe aller Schulbücher des hohen und späten Mittelalters aufzufassen: «color est extremitas perspicui in corpore terminato»<sup>15</sup>, d.h. die Farbe entsteht überhaupt nur in transparenten Körper, sie ist deren Äußerstes (*extremitas*, Oberfläche), sobald diese irgendwie 'terminiert', d.h. mit etwas proportionierter Opazität angereichert werden. Sie ist das Resultat der Terminierung des Lichtes im transparenten Medium, das über seine Bestandteile und Ursachen hinausgeht, wie auch das Produkt einer Zeugung, das Kind gegenüber den Ursachen seiner Zeugung mehr ist. Der Lichtstrahl, der das Glas durchquert, fängt sich im Glas und macht es in ihm selbst hell. Dieses Bild ist denn auch im 14. und 15. Jahrhundert ein v.a. in der Kunst des Frankreichs und des Nordens verbreitetes Symbol für die Inkarnation Christi im jungfräulichen Leib der Maria geworden, wie zahlreiche Darstellungen der Verkündigung belegen: «raggio di sol traluce in vetro», Zeugung. T4 ist unmittelbar an das risplende angefügt, das es umspielt. Insofern aber T3 ein Baß ist, der zum Sopran umgedeutet wird, sich in einen Sopran verwandelt, so deuten wir T4 als a1. In dem '-u-' von «traluce» klingt das '-u-' von «chiudere» nach, nun aber transponiert aus der Tiefe einer Verschließung in die Höhe eines Strahlens. Woher aber nun die Aufregung in dem gellenden Ausruf, der folgt, und der einen performativen Widerspruch enthält, indem der Dichter sein Schweigen schreit?

Es ist wenig getan, wenn man sich sagt, wie bereits viele Petrarca-Kommentatoren der Renaissance, daß sich Petrarca eben bei Laura wegen ihrer Sprödigkeit beklage.<sup>16</sup> Fragen wir lieber, wieso und in welchem Sinne die Schönheit des Gesichts sich scheidet und nach dem Wort verlangt, das sie zugleich aus sich hinausstößt und ausschließt. Die neun Worte von T5 sagen die Scheidung: «Basti dunque il desio senza ch'io dica. Lasso», nämlich «il desio senza ch

<sup>15</sup> Vgl. Z.B.V. VON BEAUVAIS, *Speculum naturale*, Buch II, cap. 60.

<sup>16</sup> Z.B. A. VELLUTELLO, *Il Petrarca con l'esposizione d'Allessandro Vellutello*, al Segno della Speranza, Venedig 1550, fol. 35r.

io dica» ist das Nicht-Ich, das des-io, insofern es nicht sagt, «senza ch'io dica». Aber dieses Nicht-Ich, ist eben der Mangel, welchen wir die Begierde, und besser das *desiderium* nennen, die Scheidung seiner in ihm selbst. Wieso ist denn aber das Ich als Nicht-Ich der Mangel einer Scheidung? Wieso drängt die Stille des Glanzes der Schönheit zum Ausdruck der Verzweiflung in einem Wort, das von ihr geschieden ist? Wir wissen uns kaum noch zu helfen bei der Fülle an Stoff, der nun zu verarbeiten wäre; und in den Teilen T6-10 passiert so viel auf einmal, daß wir kurz einhalten müssen.

Wer sind Maria und Pietro? Alle Kommentatoren sind sich einig, daß Maria die Magdalena sei, die Sünderin, deren Glauben (*fede*) sie gerettet hat. Aber im Gedicht erklingen doch die Namen von Maria und Petrus auf eine eigenartig sprechende Weise, die wir kurz betrachten wollen.

Non a Maria, non nocque a Pietro/...

Zwei Namen werden genannt, denen die «fede» nicht geschadet habe. Wieso zwei? Zwischen ihnen besteht ein Gegensatz. «Non a Maria – non nocque a Pietro», Maria und Pietro stehen einander gegenüber. In Petri Namen ist ein Diphthong; hier geht der Satzteil in sein Ziel. Petrus' Glaube unterscheidet sich erheblich von dem der Magdalena. Diese, die 'Sünderin', findet durch ihren Glauben zu Jesus zurück und wird zu seiner treuesten Freundin. Sie hat einmal 'Ja' gesagt und geht dann ganz und ohne Zögern in diesem Ja auf. Petrus dagegen zeichnet sich durch seine Blindheit aus: Dreimal verrät er den Herrn während Magdalen unter dem Kreuze weint. Auf dem See Genezareth schreitet er wie Jesus über das Wasser, bekommt aber Angst und muß vom Herrn gerettet werden. Petrus ist blind und tumb wie ein Stein. Aber eben dadurch ist er ein Stein, *petra*, worauf die Kirche gebaut werden kann. Der Grund ist das Sinnlose. Wäre er sinnvoll, dann hätte er einen anderen Grund und wäre keiner. Diesen Grund nennen wir den *Platz*. Der Platz ist platt und flach und leer und ist da zunächst gar nichts außer dem Platz selbst, insofern man an ihm etwas aufstellen kann. Das, was man am Platz aufstellt, kann ein großes Gebäude sein, die Menschen versammeln und Sinn stiften. Der Platz selbst ist sinnlos und grundlos. Seine Sinn- und Grundlosigkeit eignet ihn zum Grund für einen Sinn. Petri Dummheit ist der Platz der Versammlung (*ecclesia*) des Logos. Unter der Dummheit verstehen wir dabei das Tumb, Sinnlose, d.h. das, was nicht aus sich heraussteht, das Gegenteil der Ekstasis. Aber die Ekstasis steht auf ihm, wenn sie aus sich hinaussteht. In dem Namen «Pietro» gibt sich der Sprechende an den sinnlosen Grund auf. Dagegen ist Maria, die stets ja sagt, die *Bejahung*. Hinter der Magdalena erahnen wir daher zugleich die andere Maria, die Mutter Gottes, die bekanntlich das fundamentalste Ja überhaupt gesprochen hat in der Szene, welche wie gesehen dem *raggio di sol traluce in vetro* zugrundeliegt. Maria ist die *Bejahung*. Petrus ist der tumb Stein, der *Platz*. Jenseits von Maria und Petrus liegt wie ein stiller See «la fede». «*La fede*» ist das Tragende der Phrase, Tenor. «Poi» – «la fede».

Was bedeutet – «la fede»? Wir übersetzen üblicherweise mit Glaube oder Treue, vielleicht auch mit Vertrauen, wenn der Glaube ein Vertrauen ist, wie die protestantische Theologie betont hat. Das Wort «la fede» muß aber so übersetzt werden, wie es hier erklingt. Das Wort Glaube sagt vielleicht das Verhältnis von Maria und Petrus zu ihrem Gott; aber es sagt nicht das Verhältnis von Petrus zu seiner Dame. Können wir vom Dichter sagen, er habe Vertrauen in seine Dame? Auch dies hat wenig Sinn, zumal die Dame ja seine Liebe im Prinzip nicht erwidert.

Aber treu ist er ihr doch. Allein, die Treue ist auch nicht die Sache, welche hier genannt wird. Treue nennen wir eine Haltung, die auch in der Unbill und um der Treue willen zu ihrer Sache, zu einer Person steht. An Unbill mangelt es dem Dichter zwar nicht. Aber die Treue hält er nicht um der Treue willen, sondern weil er gar nicht anders kann vor lauter desio. Was also ist «la fede»?

Vielleicht ergibt sich der Sinn von «la fede», wenn wir genauer die Situation betrachten, in der das Wort auftritt und erklingt. Wir haben Gesicht und Gehör sich scheiden sehen. Ihre Scheidung geht nun in ihren Grund zurück. Dieser Grund ist zwiefältig: Maria und Petrus, Bejahung und Platz. Der Platz ist der Grund, auf dem die Bejahung etwas annimmt, was ist. In der Hinnahme des Seienden aber ereignet sich der Friede. Maria und Petrus sind im Frieden. La fede ist ihnen freund. Umso befremdlicher also, wenn la fede dem Dichter feind ist, ihm allein. «La fede,

ch a me sol tanto è nemica».

In diesen zwanzig Buchstaben wird als die Feindschaft des Friedens die Scheidung der Schönheit gesagt. Auf sie gründet sich das Wissen.

«et so»,

ich weiß. Dieses Wissen steht ganz unvergleichlich fest; es befindet sich auch jenseits der Verzweiflung. Was der Dichter 'weiß', das ist freilich die Frage. -Die Aussage des letzten Teiles der Phrase (T10) scheint an ihr selbst eher paradox. Entscheidend ist hier zunächst nur die Stabilität dieses Wissens. Es hat gar nicht den Charakter einer Gewißheit, d.h. eines subjektiven Eindruckes über den Stellenwert einer persönlichen Meinung; wie man denn das Wissen mit der «intimen» Überzeugung verwechselt hat, etwas sei wahr. «Et so» bezeichnet nichts weniger als das, sondern eine Beziehung auf den Platz und die Bejahung, insofern sie eine Struktur der Sprache sind. *Und zwar ergibt sich das Wissen auf dem Platz, wenn die Bejahung ausgeschlossen wird.* Das Wissen steht in ihm selbst fest und bedarf keines «Ich», um als dessen Gewißheit sich zu ereignen. Das Verhältnis ist vielmehr genau das Umgekehrte. Das Wissen sagt Ich, d.h. spricht sich selbst aus. Aus dem 'des-io' wird ein «so». Das «so» ist das Aussprechen der Sprache auf dem Platz. Diese Sprache ist aber nicht die von Pietro und Maria, nicht die Sprache derer, denen der Friede freund ist, sondern die Sprache dessen, in dem sich die Schönheit entscheidet und dem der Friede feind ist, des modernen Dichters.

Die Scheidung der Schönheit aber geht bei Petrarca vom Gesicht zum Gehör, wie wir sahen, nicht vom Gehör zum Gesicht, wie bei Platon. Die Liebe ist geboren aus dem stillen Schein der Schönheit; sie muß sich aussprechen. Aber wo sie sich ausspricht, da spricht sie in das Jenseits des Scheins der Schönheit. Das Symbol scheidet sich vom Bild. Die Dame *ist* woanders als wo sie *scheint*. Die Liebe zu Laura könnte gar nicht konsumiert werden; dies würde

sie aufheben.<sup>17</sup> Und die Schönheit scheidet sich in ihr selbst, weil sie im Gesicht scheint und im Wort ist, d.h. eigentlich nicht ist. Denn dies ist das Wesen des Wortes, daß es das sagt, was es nicht ist.

In der Scheidung der Schönheit erscheint das Wissen. Petrarca's Dichtkunst wird dadurch zugleich zu einem Hymnus an das Wissen. Petrarca selbst ist nicht so sehr ein Liebhaber als vielmehr ein Gelehrter aller ersten Ranges. Mit dem et so ch ist das Sonett abgeschlossen und geht das «Così potess'io» in sein Ziel: «così – et so» Was aber dies Wissen weiß, ist nichts Geringeres als das «nessun m'intende». Gewiß, «altri che voi nessun», aber wer ist «altri che voi nessun»? Wir dürfen darauf hinweisen, daß es beim Wissen nicht darum geht, daß jemand: mich – versteht. Das «altri che voi nessun» aber sagt etwas Anderes als das *nur Ihr, ihr allein* sagen würde. Das *allein* ist auf Italienisch *solo*, und der Dichter bezieht es nicht auf die Dame, sondern auf sich selbst: «ch'a me sol», heißt es, sei «*la fede*» feind. Aber was bedeutet «sol»? Die Sonne, von der eine Zeile vorher die Rede war, und den Phoebus, den Gott der Musen und der Poesie?

Was aber, wenn die Schönheit sich nicht scheidet in Gesicht und Gehör, sondern wie bei Platon in Gehör und Gesicht? Der Unterschied zu Petrarca und seiner Zeit und Kultur könnte kurz vielleicht dadurch angegeben werden, daß bei Platon das Gesicht in der Scheidung als die Antwort auf das Wort erscheint, und nicht so bei Petrarca. Und wir würden so mit Bezug auf Platon, aber nicht auf Petrarca, zu der seltsamen Formulierung finden: *Das Bild ist die Antwort*.<sup>18</sup> In dieser Formel liegt vielleicht ein brauchbarer Hinweis über die Art, wie die Alten ihr Bilden begriffen haben. Das (schöne) Bild ist die Antwort; d.h. antwortet auf eine Frage, die das Wort ist. Nur deshalb konnten die griechischen Götter Bilder sein; und nur in diesem Rahmen können wir begreifen, was das Wort Freuds über die Alten besagt, sie hätten in der Liebe die Liebe selbst geliebt. Das Geliebte war ihnen die Antwort. Aber die Liebe war die Frage. Solche allgemeine Behauptungen haben nur dann einen Sinn, wenn sie in der Struktur der Sprache verankert werden können und wenn man annimmt, daß diese Struktur eine Geschichte haben kann. Sie bekommen dann einen heuristischen Wert.

[bruno.haas@tu-dresden.de](mailto:bruno.haas@tu-dresden.de)

(Technische Universität Dresden)

---

<sup>17</sup> Diese Transzendenz ist das Prinzip der höflichen Liebe [*sic*], in der das Objekt prinzipiell unzugänglich ist und erst dadurch so tief als das schlechthin Andere geliebt werden kann. Zur Geschichte der Petrarca-Kommentare und -Viten, sowie zur postumen Konstruktion der Figur Lauras und ihrer Biographie siehe C. BUSJAN, *Petrarca-Hermeneutik*, de Gruyter, Berlin 2013.

<sup>18</sup> Im Grunde hat schon Hegel auf diesen Umstand hingewiesen, nämlich in seiner Deutung des Ödipus-Mythos. Ödipus errät das Rätsel der Sphinx, indem er das Bild erfindet, und dieses als die Antwort auf die Frage gebraucht. Der Ödipus-Mythos erzählt nach Hegel den Übergang von der ägyptisch-symbolischen zur griechisch-ikonischen Kunst.